LA BIRMANIE

Par Gaston KNOSP

La musique birmane.

Il n'existe pas à notre connaissance, jusqu'à présent, d'ouvrages détaillés sur la musique birmane. Quelques voyageurs l'ont envisagée comme simple curiosité, sans nous en avoir révélé les origines, les tenants et aboutissants, en un mot, les multiples détails qu'il serait si intéressant de pouvoir fixer. On voudra donc admettre l'extrême prudence que nous observons dans ce court exposé, n'ayant à notre disposition que des documents très incertains, mais qui ont été souvent acceptés et cités par les sommités de la musique exotique. Séparant l'Indo-Chine de l'Inde, il eût été curieux de connaître les emprunts que les Birmans ont pu faire chez leurs différents voisins comme les Siamois, les Malais, les Chinois et les Hindous. Selon les documents du capitaine Low[1], toujours cité lorsqu'il s'agit de musique birmane, cette dernière se sert de la gamme heptatonique, ce qui la sépare nettement de la musique indo-chinoise, et nous prépare à la musique hindoue et à ses gammes multitoniques. Nous verrons par la suite que les Birmans connaissent et pratiquent parfois la gamme pentatonique, qu'ils désignent comme « gamme chinoise », preuve qu'ils ont pris contact, sous le rapport musical, avec leurs voisins du Nord et que la musique chinoise est connue d'eux en tant qu'architecture tonale surtout, c'est-à-dire comme musique pentatonique. Il est arrivé que les musiciens birmans ont créé, à l'occasion, des airs chinois en se servant des cinq degrés usités chez les habitants du Céleste Empire. Cependant, ils montrèrent peu de goût pour cette gamme tronquée et les produits qui doivent forcément en dériver, car ces spécimens d'airs « chinois » sont exceptionnels dans le répertoire birman. Les airs autochtones paraissent d'ailleurs être d'une extrême rareté, puisque le capitaine Low ne nous en communique qu'un seul, alors qu'il met à notre disposition une riche collection d'airs *malais*. Il nous est donc permis de supposer que les Malais ont exercé une influence prépondérante sur la musique birmane, puisque leurs œuvres priment les œuvres autochtones. A quel chef convient-il d'imputer ce fait ?

Le capitaine Low veut bien nous dire que la musique birmane recèle des qualités sérieuses ; elle atteste « les troubles, les émotions contenues » et nous prouve, dit Low, à quel degré de perfection ce peuple est parvenu dans l'art musical. L'incertitude dans laquelle nous sommes, en Europe, à ce sujet, ne nous permet ni de ratifier ni de critiquer le jugement du voyageur anglais. Nous pouvons toutefois émettre l'opinion que les airs birmans-malais présentent une grande variété de dessin, attestant, en même temps, chez ses créateurs un indéniable souci de la forme musicale, chose à laquelle le Siam et le Cambodge nous avaient déjà préparés.

La mesure la plus usitée paraît être, comme en Extrême-Orient, la mesure à 4 temps, souvent aussi celle à 2 temps; quelquefois, mais rarement celle en 6/8; c'est dans ce dernier genre que nous rencontrons fréquemment des dessins rythmiques familiers aux tziganes : etc., ce qui ne saurait nous surprendre, étant donné l'origine exotique des tziganes.

Les instruments de musique des Birmans sont assez nombreux et de formes très variées; leurs qualités sonores n'ont été que vaguement précisées par les voyageurs, et nous ne possédons pas de documents d'une exactitude parfaite. Cependant, nous pourrons peut-être nous baser sur la comparaison avec des instruments analogues appartenant aux peuples voisins des Birmans.

L'ensemble des instruments n'est utilisé que dans les cérémonies ou encore dans les processions ; c'est ce que les Birmans appellent *la sortie de toute la bande*. Dans les fêtes de moindre importance, on admet un orchestre plus restreint comprenant généralement les neuf instruments suivants :

I. *Ségé* ou tambour basse.

II. *Ozi*, petit tambour ténor, qui se porte sous le bras et que l'on frappe de la main droite.

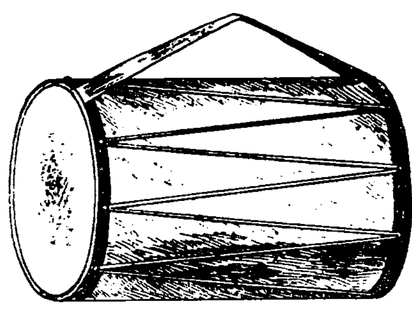


Fig. 569. — Ségé (tambour basse).

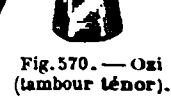


Fig. 570. — Ozi (tambour ténor).

1. *Journal of the Royal Asiatic Society*, London, cahier VII, mai 1837 ; voir *History of Tennaserim* du cap. Low.

III. *Si*, un tambour qui tient la place entre le Ségé et le Ozi.

IV. *Ki-wein*, petits gongs en métal, de différents sons et réglés, dit Low, en montant jusqu'à deux octaves ; disons qu'il s'agit là du Kong-Yai siamois.

V. *Hné*, hautbois rappelant sous tous les rapports le Cai-ken indochinois. Ici, nous avons une preuve de l'inexactitude, voire de l'incompétence du capitaine Low ; il dit de cet instrument que c'est « une trompette à bras de forte dissonance (*sic*) comme la clarinette ; lorsque l'instrument est joué, le son qui en sort est suffisamment sonore. Le son ressemble beaucoup à celui de la *pipe du Nord* provenant des basses vallées près des montagnes du Tavayan ; il est possible qu'un enfant de cette contrée l'ait emportée pour revivre en imagination son pays d'Ecosse. »

Fig. 571. Hné (hautbois).

Il nous paraît plus logique de croire que le Hné n'est autre chose que le Kin-Kéou-Kuo des Chinois, importé par des musiciens birmans, faisant partie du 5e orchestre ou orchestre des festins impériaux (ou Poei-Wou) des empereurs chinois ; nous savons que cet orchestre est quelque peu international, puisque neuf peuples y sont représentés : « Chinois, Mongols, Coréens, Kalmouks, Turcs, Thibétains, Népaulais, Annamites et Birmans ». Alors que nous avons déjà pu constater quelques importations chez les Annamites, pourquoi n'en serait-il pas de même chez les Birmans ? Le *Ye-gwin*, par exemple, n'est autre chose que le Sin des Chinois ou le Tchung des Cambodgiens ; et nous n'avons pas à être surpris de ces sortes d'emprunts, étant donné qu'il en fut de même chez nous à différentes époques, et qu'entre peuples voisins d'une si antique civilisation et d'un contact séculaire, il dut bien se trouver à l'occasion pour l'un d'eux de connaître et d'apprécier les usages des objets et instruments des autres.

Fig. 572. Pillù-i. (flûte en bambou).

VI. *Pillù-i*, flûte en bambou, comme la plupart des flûtes asiatiques ; la flûte birmane est munie de six trous pour le doigté.

VII. *Pekkivé* ou *Ye-gwin*, crotales de différents sons, rappelant le Tchung des Cambodgiens ou encore le Sin des Chinois.

VIII. *Walekau*, castagnettes en bambou, telles qu'en

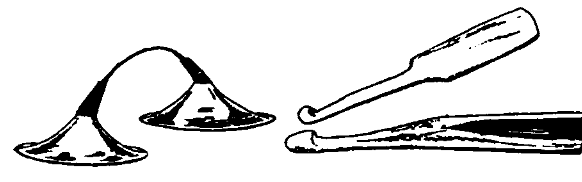


Fig. 573. Ye-Gwin (cymbales). Fig. 574. Walekau (castagnettes en bambou).

emploient les Annamites, qui les appellent Cái-Sinh ; elles servent chez les Birmans également à accentuer la mesure.

IX. *Sein*, un cercle auquel sont suspendus plusieurs petits tambours comprenant une étendue tonale de deux octaves.

Le deuxième groupe comprend les instruments de concert, dont l'ensemble est appelé « Auyen » ; nos dessins représentent les instruments de concert, dont voici la nomenclature :

I. *Saun*, harpe à 13 cordes en soie tendues à l'aide de cordons de coton ; les Siamois connaissent un instrument semblable, qu'ils appellent Soum ; mais, chez ce dernier, les cordes, au nombre de 13 également, sont en métal ; quant à la tension, elle est obtenue,



Fig. 575. — Saun (harpe à 13 cordes).

de même qu'en Birmanie, à l'aide de cordons de coton.

II. *Magyaun* ou *Alligator*, instrument fort curieux,

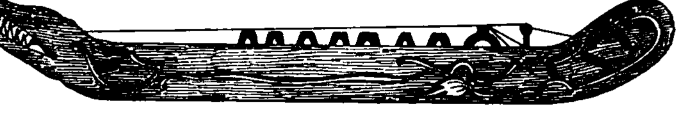


Fig. 576. — Magyaun (psaltérion à 3 cordes).

affectant la forme d'un alligator et monté de 3 cordes en boyaux. Il paraîtrait que cet instrument s'appelle encore *Patola*[1] et qu'on en connaît une variété à 7 cordes.

VII. *Thró*, violon à 3 cordes en soie et archet assez recourbé, muni de crins de cheval ; nous connaissons d'ailleurs un instrument du même type et du même nom chez les Cambodgiens. Il est assez curieux de constater que les Asiatiques ont toujours préféré la soie lorsqu'il s'agissait de cordes frottées, réservant le boyau pour les cordes pincées ; de là, la grande douceur de leurs instruments à cordes frottées.

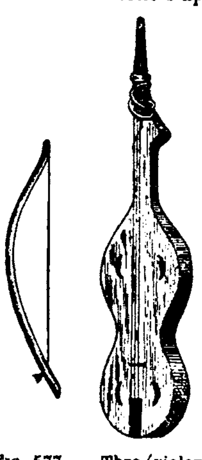


Fig. 577. — Thro (violon à 3 cordes).

IV. *Pillù-i*. La flûte en bambou déjà mentionnée.

V. *Hné*. Le hautbois.

VI. *Ye-gwin*. Crotales de 4 tons différents ; nous devons donc conclure à quatre paires de crotales, une paire par ton.

VII. *Ozi*. Le tambour ténor.

VIII. *Ségé* ou *Ségi*. Le tambour basse.

1. Clément, *Histoire de la Musique*, p. 138.

Il est d'usage que lorsque le chef de la bande joue, il se sert d'un des trois premiers instruments, et ce à cause des prérogatives de « noblesse » accordées aux instruments à cordes. Cette idée n'est d'ailleurs pas inhérente aux seules croyances birmanes; les Indo-Chinois la partagent également. Ne voyons-nous pas en effet les Phuong-nha-tro, comédiens annamites patentés, se servir des instruments à cordes, ceux-ci étant les seuls « nobles » ? Cette idée, émise jadis par un peuple asiatique, aura fait la tache d'huile, et se sera accréditée dans une grande partie de l'Extrême-Orient. Il est cependant fort probable que le terme « noble » remplace ici l'adjectif « discret », car les instruments à cordes des Asiatiques sont en effet d'une sonorité discrète, et il est chez eux de bon ton de parler doucement sans élever la voix. Or, le bon ton étant, chez eux, surtout le monopole des castes nobles, le peuple aura appelé « noble » les instruments admis chez les gens de la classe élevée.

Le *Rabab* est une sorte de violon à deux cordes de boyau et analogue à ce type d'instrument répandu par toute l'Asie. On n'aura qu'à le comparer avec le Rebab des Arabes et des Persans, le Ravanastron des Hindous, les Trô des Cambodgiens, Câi-Nhi des Annamites, Rebab des Javanais, Battarinh de Sumatra, Tanch'in chinois, Kokiou japonais.

Le *Kampouk* n'est pas non plus particulier à la Birmanie; il constitue un compromis entre le Ronéat cambodgien et le Ranat siamois.

Le *Kampouk*, monté de dix-neuf touches de bambou, de 20 à 38 cm. de longueur et qu'on fait vibrer à l'aide de deux marteaux, comme les types analogues que nous venons de citer, possède l'étendue diatonique de la_2 à mi_5, ce qui le rapproche plus particulièrement du Ronéat-ek cambodgien et du Ranat ek siamois.

Le *Turr* (Burmese fiddle, violon birman à trois cordes) s'appelle aussi *Saroh*, du type analogue en usage parmi les musiciens hindous, mais dont il n'a cependant pas absolument la forme si particulière. La caisse de cet instrument est ornée de sculptures et de peintures. Il présente surtout cette caractéristique de combiner les cordes de boyau avec des cordes sympathiques en métal, comme il en est dans nos anciennes violes de gambe.
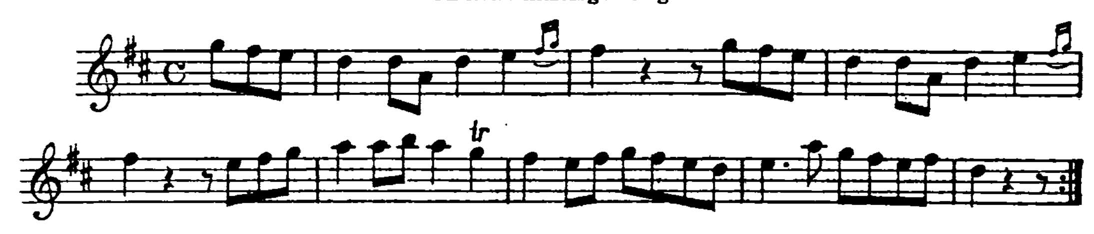
Airs birmans.

Ce qui nous frappe et nous change de l'incohérence des airs asiatiques, c'est la structure solide des airs birmans et malais.

La mélodie des peuples d'Extrême-Orient est plutôt un genre de mélopée continue, sans périodes s'enchaînant musicalement, et se terminant souvent sur un degré quelconque de la gamme pentatonique. Dépourvue d'harmonie, son caractère vague, indéfini, est encore accentué; car nous admettrions des airs commençant en *ut* majeur par exemple et se terminant sur un degré quelconque, si l'harmonie nous procurait la sensation de la cadence; mais l'absence de cette dernière fait que nous ne sommes pas avertis lorsque l'air cesse subitement sur un degré n'ayant pas caractère de cadence, c'est-à-dire n'étant ni tierce, ni quinte, ni tonique.

Les airs birmans, par contre, et autant que nous pouvons en juger par les spécimens que rapportèrent les voyageurs, opèrent leur terminaison sur la tonique, présentant par l'agencement mélodique la constitution organique de notre cadence parfaite. (Acceptons toutefois ces « airs » sous bénéfice de vérification par un voyageur expérimenté en musique.)
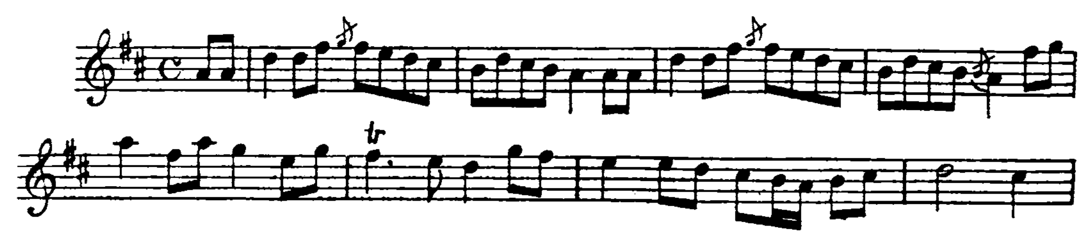
Chintch manisgunong.
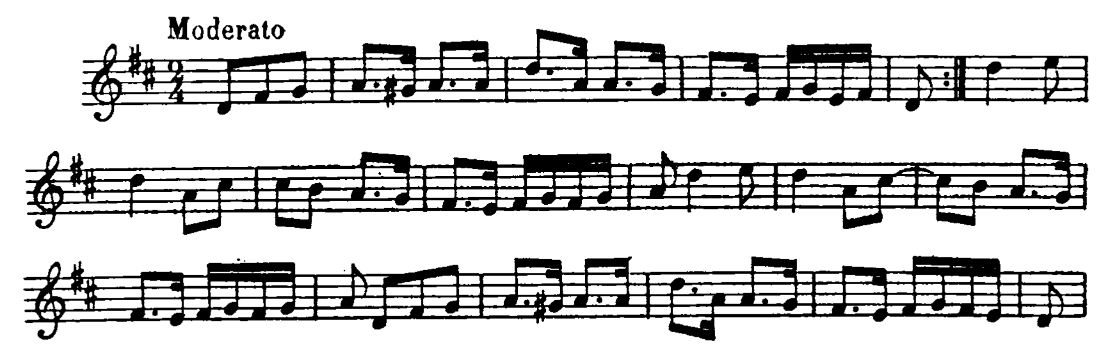


Nous ne pouvons passer sous silence la forme populaire qu'affecte cette chanson, qui ne serait pas déplacée dans un recueil de chants populaires européens; le début sur la quarte peut nous paraître étrange; il ne nous déroute cependant pas un instant, et ne nuit pas au caractère harmonique de l'air en question.

L'air suivant donne encore davantage l'idée d'une chanson populaire.

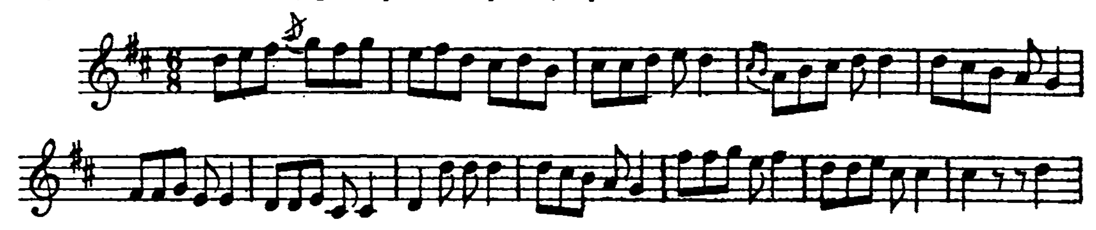
Tuan tuan nona.
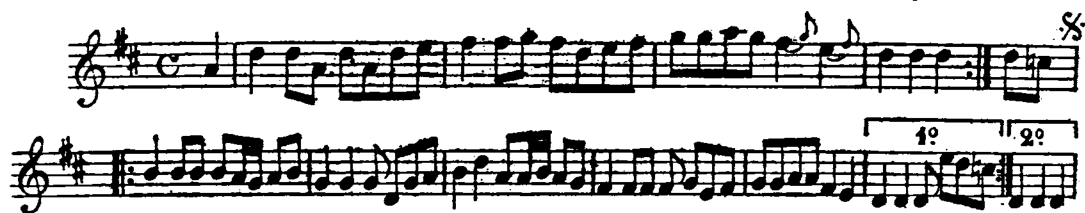


Voici venir un spécimen au rythme plus capricieux et infiniment plus exotique, quoique la prédominance de la gamme heptatonique ne soit pas pour accentuer le coloris que nous aimons à retrouver dans les œuvres des peuples d'outre-mer. L'air qui suit est d'ailleurs un des rares airs birmans, les autres spécimens étant d'origine malaise, quoique populaire au premier chef en Birmanie; il paraît, en outre, que cet air est réservé surtout à la flûte.



Un air aux périodes assez irrégulières (3 et 5 mesures) est le *Lagudua* suivant, qui emploie exceptionnellement le 6/8, très rare dans la rythmique asiatique.
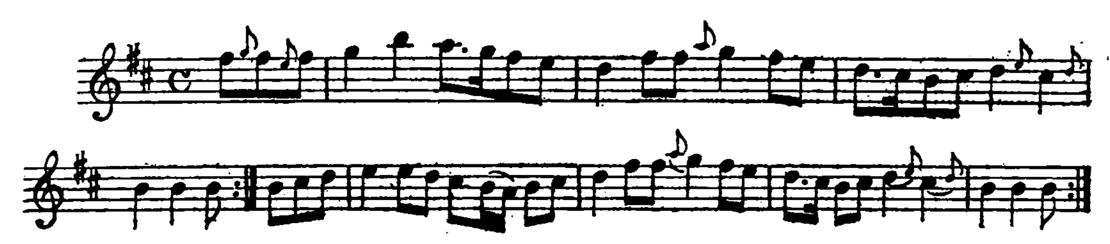


Un exemple de modulation à la quarte supérieure se trouve dans le *Dondang Malayn* qui suit :



Remarquons qu'il n'est pas fréquent de rencontrer dans la musique exotique une modulation si nettement caractérisée.

L'air suivant prouve que le genre mineur n'est pas inconnu des musiciens birmans, « *Ayer paxang* » :
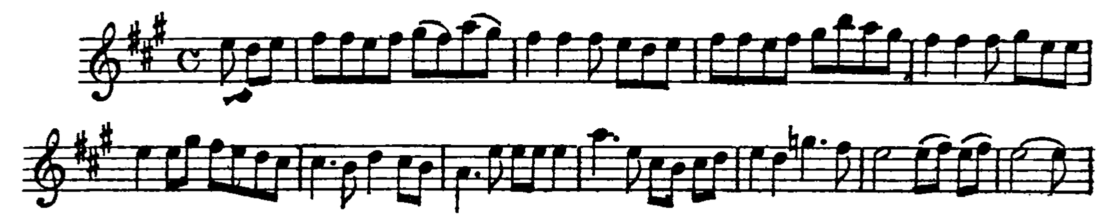


Faut-il, dans la mesure suivante,

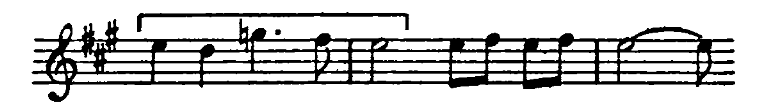


conclure à une modulation à *ré* majeur ou bien devons-nous croire que le Birman n'aura su trouver la sensible *la* ♯ ? La sensible lui est cependant familière; s'il a employé ici le *la* naturel, c'est qu'il désirait faire une modulation.

Un air à la tournure bien exotique par son repos sur le 6e degré, est le *Buang battu timbul kalassa :*
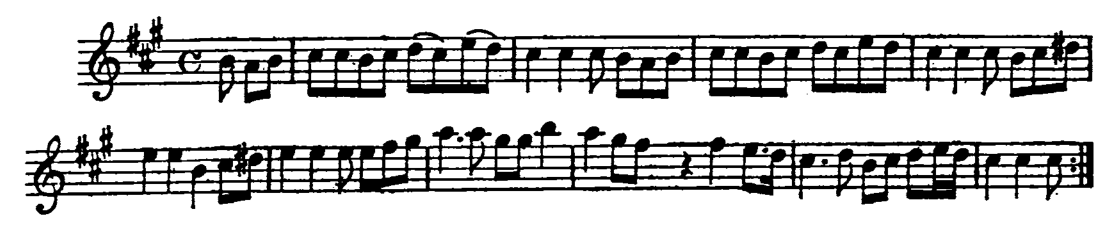


La façon de rejoindre enfin la dominante finale est non moins curieuse dans l'avant-dernière mesure :
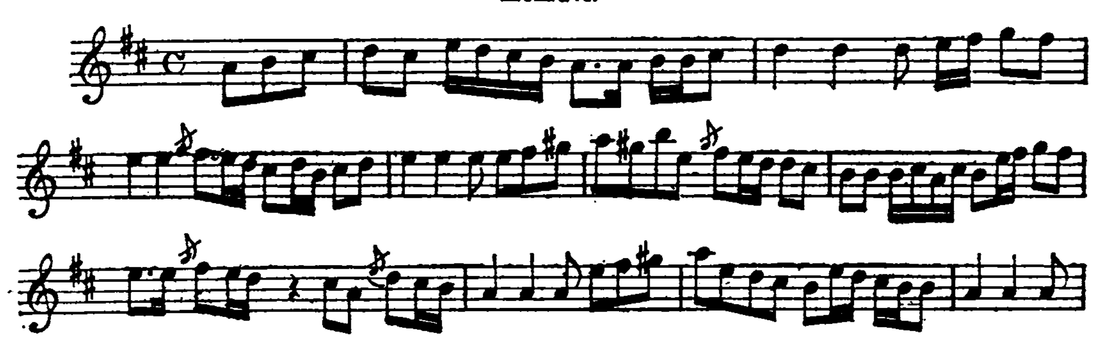


Tout ce qui précède nous autorise à conclure que les musiciens birmans ont une « musicalité » très prononcée, car pareille audace ne se retrouve pas chez les autres musiciens d'Extrême-Orient; d'une façon générale, pareil procédé est rare chez le musicien exotique.

Dans l'air suivant, *Hati Raya Gunong*, nous retrouvons le thème de début de l'air *Bung battu timbul Kalassa* avec une modulation à la dominante; en plus de cela, l'air se termine sur le troisième degré, ce qui n'est pas fréquent dans la musique birmane :



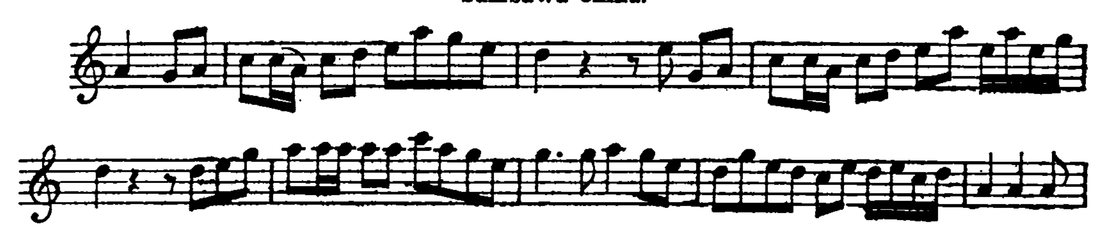
Les modulations, surtout à la dominante, semblent être très familières aux musiciens birmans; dans le *Mehravi* suivant, nous voyons même la tonalité de la dominante devenir prépondérante dès la 2ᵉ période et se maintenir jusqu'à la fin, se terminant sur la dominante de la tonalité primitive (*ré* majeur), *Mehravi* devenue tonique.

Mehravi.
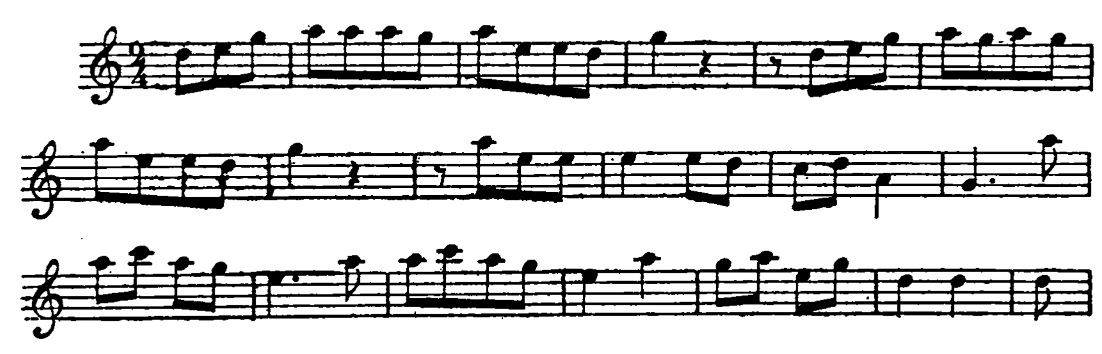


Nous avons déjà dit que les Birmans désignaient par le terme « chinois » les airs constitués au moyen de la gamme pentatonique; le *Sumbawa China* nous montre un des emplois que les Birmans ont faits de la gamme tronquée.

Sumbawa China.
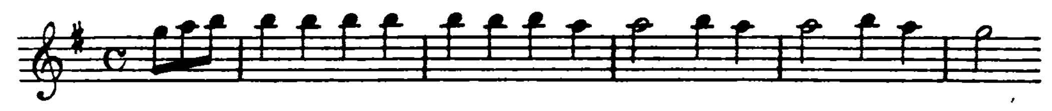


Autre exemple de musique pentatonique :

Lalladi lali.



Dans le neuvième air birman, nous avons pu voir l'altération que subissait la sensible (*sol* ♯ devenant *sol* naturel); le fait ne semble pas isolé, car nous retrouvons ce procédé à la quatrième mesure du *Suka Hati*.

Suka Hati.



En retournant cependant sur la dominante, la tonalité se trouve accentuée; il importe donc de reconnaître aux musiciens birmans la tendance de se maintenir dans la tonalité primitivement choisie.

Par ce qui précède, nous croyons avoir suffisamment initié le lecteur à la musique birmane; il nous paraît donc inutile de présenter de nouveaux exemples de cette musique exotique, en progrès marqué sur les musiques d'Extrême-Orient par sa valeur mélodique et par l'emploi courant de la gamme heptatonique; elle nous apparaît déjà comme transitoire entre la musique hindoue et la musique pentatonique des Indo-Chinois, Chinois et Japonais. Elle a heureusement inspiré la musique siamoise, laquelle apprit à se libérer de la raideur inhérente aux musiques pentatoniques d'Extrême-Orient. La musique birmane figure bien le chaînon qui relie les deux parties : l'Ouest et l'Est asiatiques. Il serait temps cependant qu'un travail sérieux, fait sur place par un érudit compétent en matière musicale, vînt développer l'histoire de la musique birmane, afin de mettre un terme aux doutes qui nous empêchent de nous avancer plus profondément quant à cette musique. Nous sommes peut-être ici en présence d'une musique constituant le trait d'union entre le régime tonal multitonique et le régime pentatonique. Mais en l'absence de documents irréfutables, on admettra que nous soyons demeuré circonspect, plutôt que d'offrir aux lecteurs des assertions hasardées ou basées uniquement sur des données de simples voyageurs.

GASTON KNOSP.

Juillet 1906.